

A visão crua: Haneke, o *cruor* e a crueldade

Ieda Tucherman

“Fomos maus expectadores da vida se não vimos
também a mão que - delicadamente mata!”
Nietzsche- *Além do bem e do mal, uma filosofia do futuro.*

Aprendemos já há algum tempo que explicar uma obra pela função autor como seu princípio de razão, unidade e coerência¹ era um mau começo, restringia a potência de uma obra vinculando seu sentido a uma biografia. Difícil discordar desta premissa, mas, no entanto, podemos propor uma formulação que não escorrega nesta armadilha: esta nos parece ser a combinação de um pensamento geopolítico, marcado pela singular experiência histórica de um lugar, um país ou uma cidade com uma singular biografia intelectual que faz com que o autor em questão seja uma espécie de contração muito pessoal de nomes, livros e filmes - aqueles que o encantaram, chocaram e fizeram pensar. É evidente que isto se aplica também aos diretores de cinema e/ou roteiristas, e ainda de maneira mais pertinente. É claro também que somos nós, leitores, que descobrimos ou inventamos estes encontros.

Partindo desta premissa que acabamos de formular, Michael Haneke tem uma posição especial em muitos aspectos: nasceu em Munich, no ano de 1942, portanto ainda durante a Segunda Guerra Mundial, ao final da qual vieram à tona as atrocidades do Holocausto que familiarizaram especialmente a Alemanha (e a Áustria - Pátria de Hitler, onde Haneke foi educado e que constitui a sua atual nacionalidade) com o horror e a culpa presentes de maneira diferente na sua filmografia. Não por acaso, e neste aspecto ele é bastante próximo de Nietzsche, que filosofa a golpes de martelo, Haneke também é uma espécie de anjo exterminador que questiona o valor que distribui os valores na nossa civilização ocidental. Para Nietzsche, Deus é uma ideia grosseira para os pensadores, uma concessão a um sentido apaziguador e o próprio homem só pode ser admirado como uma ponte ou caminho, nunca como uma meta ou fim. Para Haneke, se existe é injusto, considerando o que acontece nos seus filmes, em alguns sentidos também

próximos de *O Estrangeiro*, de Albert Camus. O que os identifica, tanto a Nietzsche quanto a Haneke, é precisamente a recusa de eleger um mundo ideal onde a violência seria contingencial e provocada por causas identificáveis, contra um mundo real onde a violência é constitutiva da vida.

Vale lembrar que Haneke estudou filosofia, psicologia e teatro na Universidade de Viena, tendo, portanto, uma formação crítica que impede em gênero, número e grau que se encontre qualquer parcela, diálogo ou cena inocente na sua obra. Mesmo quando ele afirma, em relação ao teatro, que não é um entusiasta de Brecht, o método do distanciamento é sem dúvida a sua escolha. Pensando nas teorias de Rancière² que propõe uma classificação entre o modelo brechtiano como distanciamento e o modelo Artaud como coparticipação e crueldade, Haneke escolhe a crueldade como tema e o distanciamento como método.

Voltando à associação que propusemos com Nietzsche, alguns aspectos se destacam: se Nietzsche clama por um leitor ativo, que leia com sangue, Haneke constrói da mesma forma o seu expectador na medida em que elimina as relações de causalidade e a psicologia que dariam um sentido reconhecível à personagem e à história. Parece propor que, se o mal (seja violência ou crueldade) desafia a razão humana porque implanta a descrença no mundo, o mais importante não seria a causa, mas sim o efeito. O cineasta parece também criar uma distinção entre crime e mal, considerando o primeiro ligado à disciplina e segurança que podemos punir e prevenir, se encaixando na nossa experiência do mundo, e o segundo como o mundo em estado cru.

Aqui cabe um parêntese etimológico e filosófico: *cru* se desdobra no latim em *crudelis*, designando rude, de má intenção, sem sentimentos, e *crudus*, que indica cru, sangrento, grosseiro. Assim, a palavra latina *crudelis* significa pessoa cruel que gosta de fazer o sangue (*crudus*) dos outros correr. Há uma diferença importante em latim: *sanguis* é o sangue circulando dentro do corpo; *cruor* é o sangue derramado de modo violento.

Este é o motivo pelo qual para a filosofia a crueldade seria refratária a qualquer explicação, tal como enuncia Montaigne³, pois, se o homem cruel faz correr mais sangue do que o necessário é pelo prazer que experimenta em causar sofrimentos gratuitos; a crueldade tem como princípio a produção de um mal intenso ao qual nenhuma razão pode ser atribuída. Desta maneira seu caráter escapa da ordem das causalidades ordinárias, o que a configura como excesso e afirma sua relação com o extraordinário.

“Como tal ela exige a presença de um operador de desumanização fundado na rejeição de uma humanidade comum. Há assim uma exigência ló-gica: a crueldade como vício excessivo e abundante em seus efeitos e atos, exige a presença silenciosa, de um operador silencioso, a indiferença”. (Ver Lessa, 2009).

É desta indiferença que Haneke tem sido, ocasionalmente, acusado. Preferimos pensar na sua formação crítica e na sua visão de mundo e de cinema, que teria na sua segunda via de formação, a de psicólogo, outro universo conceitual que reafirma sua posição. Indo diretamente ao texto de Freud mais compatível com a nossa análise, a saber, *O Mal-Estar da Civilização*, nós lemos que nossos comportamentos respondem ainda a um terror infantil. Desenvolvendo seu ponto de vista, Freud diagnostica que nos sentimos tão desesperados para buscar uma forma capaz de nos ajudar a controlar nossos temores que inventamos a culpa como uma base de explicação. Segue-se então que preferimos ter um sistema de autopunição a ficar no vazio. Porque, lembra Freud, a vida é, de fato, difícil demais para nós, nos fazendo viver dores e decepções e nos convocando para tarefas impossíveis; é isto que faz com que a maioria da humanidade tenha sua visão da vida estruturada e dominada pelo terror infantil.

Sendo poéticos, e recorrendo à formação teatral de Haneke, podemos mostrar como o questionamento da vida como intenção, é de há muito presente. Em Sófocles encontramos “Terrível é o homem ter todos os destinos e nenhuma destinação”. Ou, em Shakespeare, através de Lady Macbeth: “A vida é uma história contada por um idiota , cheia de som e fúria e que não significa nada”.

No entanto, se entendemos que este seria um modo de cercar o pensamento Haneke, é preciso torná-lo visível na sua filmografia, dividida em duas partes: a primeira ele batizou de *A Trilogia da Frieza*, onde o diretor realiza críticas devastadoras à sociedade austríaca, composta pelos filmes: *O sétimo continente* (1989), *O vídeo de Benny* , (1992) e *71 fragmentos sobre uma cronologia do acaso* (1994). *Funny Games* (versão austríaca) de 1997, seria uma espécie de passagem para a segunda fase, influenciada pelo pensamento francês, que traria investigações sobre problemas europeus: *Código Desconhecido* (2000), *A professora de piano* (2001), *O Tempo do Lobo* (2003), *Caché* (2005) e *A Fita Branca* (2009), este representando um retorno às origens austríacas, aos anos 20 do século anterior e a uma estética especial que determinou que o filme fosse filmado em preto e branco.

Não seria possível analisar cada um destes filmes num artigo, mas podemos fazer um esforço de encontrar elementos comuns que nos dizem muito deste conjunto filmográfico. O primeiro deles é a presença de crianças, às vezes como vítimas, outras vezes como vitimadoras, e a segunda, menos evidente, a de animais. Há ainda uma terceira, mais pontual, no entanto, também política, a de imigrantes.

Começando pelos animais: temos cachorros assassinados em *Funny Games* e *A Fita Branca*, um galo estripado em *Caché*, um gato, na *Professora de Piano*, um porco sacrificado em *O Vídeo de Benny*, cabras, em *O Tempo do Lobo*. Não é possível acreditar em coincidência ou numa postura de Haneke em defesa dos animais, até porque estes são atores participantes da trama e sofrem sem nenhuma possibilidade de proteção. Talvez possam indicar, numa interpretação não muito delirante, uma relação analógica com as ideias de ritual e sacrifício. Desnecessário lembrar que as religiões ditas pagãs fazem ofertas de animais nos rituais para buscar a proteção dos deuses. Na nossa filmografia tais rituais estão presentes, tal como a morte do porco em *O Vídeo de Benny*, o exemplo mais radical. No entanto, o ritual de que participa e que se repete constantemente na projeção do filme de Benny serve para atizar a curiosidade do garoto, que mata a amiga, da mesma maneira como o porco foi morto, “para ver como era”.

Seria uma inversão absoluta da relação entre ritual, sacrifício e sagrado, talvez uma das que Haneke quer esvaziar de força e sentido. Consultando um dos especialistas em História das Religiões, René Girard, sua hipótese consiste em propor pensarmos que o sagrado resulta de um mecanismo de autoexteriorização da violência dos homens, que se projetam para fora de si a partir de um sistema de regras e interdições que o fazem alcançar o conter-se a si mesmo. Portanto, o sagrado é a boa violência institucionalizada que regula a má violência. No caso de Benny vemos o contrário: o sacrifício, mediado pelo ritual de repetição propiciado pelo vídeo gera um assassinato que responde duplamente à repetição ritualística, já que, no momento de cometer o crime, Benny retorna várias vezes para ver se está sendo filmado e, este, como um novo vídeo, é adicionado ao vídeo do sacrifício do porco e será também ocasião de repetição.

Sobre os imigrantes, aparecem no primeiro filme, *71 Fragmentos*, através de um trombadinha, menino, que, no momento em que recorre à polícia responde que veio de Bucareste para a Áustria “porque ouviu dizer que na Áustria as crianças são bem tratadas”, o que não é verdade, uma vez que

mesmo quando a situação de estranho parece ser superada, o acaso trata de dissolver o bom encontro.

O segundo caso marcante é *O Tempo do Lobo*: um apocalíptico science-fiction; seu ponto de partida lembra os filmes austríacos e também remete a *Funny Games*: uma família, composta por um casal e dois filhos, uma menina e um menino (como em *O Sétimo Continente*), está chegando à sua casa de férias. Dentro dela encontra, ocupando-a, uma família estrangeira que não entende o que eles falam e, gratuitamente, mata o pai, deixando a mãe e as crianças num mundo rigorosamente hostil. Pouco mais tarde, quando estes estão confinados na penúria de um acampamento de refugiados, aparece a mesma família que estava na casa e foi desalojada por outros. Aqui a promessa é a do não lugar, e o jogo pesado da sobrevivência.

O terceiro caso de imigrantes é o segredo guardado de *Caché*: os empregados argelinos e seu filho, cujo carinho recebido pelos donos da casa e pais do outro menino, a personagem central, faz com que este invente uma mentira, dizendo que foi ameaçado pelo argelino e um gesto, o de cortar a cabeça do galo e a ele atribuir, como sinal de crueldade e confirmação da ameaça. Haneke faz aparecer o que há de pior em nós, aquilo que gostaríamos de não ver, para não nos reconhecermos. O menino argelino é expulso da casa e de um projeto de futuro, fato que a personagem esqueceu até que fitas misteriosas começam a aparecer na sua porta. Talvez nos três casos apresentados Haneke concorde com a declaração da Ministra Angela Merkel, pronunciada há pouco sob a sombra da crise econômica europeia: “o multiculturalismo foi um fracasso”.

O elemento comum mais emblemático é a presença de crianças e jovens, absurdamente maus ou inevitavelmente vítimas. Sobre isto, o próprio Haneke se posicionou na entrevista que fez com Serge Toubiana⁴, dizendo que tinha estudado a violência vinda de jovens abastados, como são os dois crudelíssimos torturadores de *Funny Games* que aniquilam aleatoriamente uma família, anunciando em direção à câmera, e, portanto, tornando nítida a intervenção cinema, que todos estarão mortos antes das 9 horas. Começando com o cachorro e depois com a criança, os primeiros a serem mortos, o filme apresenta tanto uma irritante tortura verbal (às vezes acompanhada de tortura física) como uma postura semiapática dos pais: só quem tenta fugir, buscar socorro, em resumo, agir é a criança. Pai e mãe incorporam a condenação sem muita reação a ela.

Aí se vislumbra na sua plenitude o que é mais próprio do cinema de

Haneke: como ele declara, seu interesse é em mostrar a representação da violência. Talvez seja possível ir mais longe: seu cinema fala da violência como conceito, da violência como experiência, da representação da violência e do efeito desta. E o faz segundo alguns princípios: em primeiro lugar e por evitar psicologizações e causalidades fáceis, tal como afirmamos no início, combate o esvaziamento de poder do pensamento imposto pela tradição do cinema americano: seus filmes são libelos em torno de questões importantes que não são sujeitas a respostas rápidas e por isto ele insiste em iluminar as distâncias em vez de invadir as privacidades; aposta na provocação e na discussão e não no consumo ou no consenso. É deste modo que Haneke deixa a interpretação para o espectador, sonega informações, compelindo-o a sentir com, pensar com, em vez de simplesmente assistir. A única coisa que ele parece defender como ponto de vista é que famílias desestruturadas e ausentes com as de Benny ou, a se crer no comentário de um dos jovens sobre a família do outro jovem, no *Funny Games*, que o desprezaria, ou como a representada pela mãe em *A professora de piano*, ou a pelo pai no caso da *Fita Branca*, tais famílias fracassadas adoececem não apenas sua descendência direta como também uma sociedade e um país. O caso mais emblemático é do último filme citado, de 2009, onde a educação, religiosa, rígida, hipócrita, autoritária e cheia de opressão aponta para o nascimento do ovo da serpente, o nazismo que estava por vir.

Isto também explica seu estilo de filmagem: na contramão de Tarantino, que explora as cenas de sangue e assassinatos, Haneke é sutil; na maior parte das vezes e, neste caso, os exemplos mais claros são a morte do cachorro e depois a do menino em *Funny Games*, ouvimos o barulho de tiros e pancadas, assim como os gritos das vítimas ou dos pais que assistem, mas, em nenhum dos dois casos, vemos efetivamente o assassinato. Assim qualquer catarse acaba contida e, tudo indica, a tensão se faz ainda maior.

Usando agora o foco deste texto, gostaria de ir mais fundo em *O Vídeo de Benny*. Não porque seja o melhor filme de Haneke: alguns preferem *Caché*, *A Fita Branca* foi um sucesso de público e de crítica, e *A professora de piano* foi muito comentado quando lançado, realizando o que o diretor considerou como um filme obscuro mas não pornográfico, com um claro interesse no sadomasoquismo e no voyeurismo, sem que haja nenhum perfil psicológico pronto e elaborado por trás. Talvez o possível seja pensarmos numa homenagem a Ingmar Bergman em *Gritos e Sussurros*, mas isto somos nós que encontramos.

O que *O Vídeo de Benny* apresenta de mais interessante é tornar evidente outra das suas questões: digamos que o tripé é aí: violência-mídia-espectador. A primeira associação possível, no campo do cinema, é que a arena de Haneke é a de Benny, sua *personagem*, como o adolescente de *Beleza Americana*, de Sam Mendes. Este é um pequeno criminoso, vendedor de drogas, que grava tudo o que vê em vídeo e espiona o casal do lado.

No caso de Benny, o que ele grava de mais expressivo é a sua ação de matar uma jovem. Vejamos resumidamente de que trata o filme: Benny é o filho negligenciado de um casal rico de Viena. Passa dias e noites fechado no seu quarto com um equipamento de vídeo e uma TV, mergulhado em imagens. Todas as experiências ele vê através do vídeo, a primeira delas a da família matando um porco na sua casa de férias. Intermitentemente ele zapeia por canais falando da guerra na Iugoslávia, de assassinatos neonazistas, de comerciais de brinquedo e filmes de guerra. Um dia ele encontra uma garota numa locadora de vídeo (da qual é um cliente super assíduo) e a convida para ir à casa dele. Oferece-lhe um lanche, fala da ausência dos pais e é informado que ela mora longe (e mal). Ele mostra a ela a arma de matar o porco que pegou escondido dos pais e pergunta, colocando a arma entre os dois se ela tem coragem. Em seguida, ele mata a moça num processo imagético de ritmo estranho: a morte da moça fica fora do enquadramento da câmara, enquanto Benny volta a todo o momento para verificar se o vídeo está filmando o assassinato, enquanto o espectador ouve apenas os excruciantes gritos da garota. Posteriormente, ele mostra o filme do assassinato para os pais que reagem cinicamente: a mãe o levando para o Egito para afastá-lo e afastar-se da casa, enquanto o pai se encarrega de cortar o corpo da moça em pedaços bem pequenos, de modo que possam caber no freezer.

Em vez de um esperável garoto encontra garota, já que se trata de um adolescente, temos outra equação: garoto encontra garota/garoto mata garota. Assim, o que parecia indicar a possibilidade de uma iniciação sexual, uma primeira experiência, torna-se um ato violento que ele grava em repetidos e rituais movimentos. Um ato sexual autoerótico aparece depois do assassinato quando ele se desnuda e esfrega o sangue da vítima no próprio corpo. Culpa zero, e mesmo nos pais, o que os incomoda, é a inconveniência e o esforço de ter que lidar com um corpo que precisa ser destruído o que demanda força e tempo e é, por isto, um aborrecimento.

Introduzindo novamente o viés freudiano, já que nos interessa pensar estas crianças e adolescentes que ele nos apresenta, Freud aponta na crian-

ça uma estrutura ambígua: ela é, ao mesmo tempo, dominada pelos medos e pela vergonha e às vezes até humilhada. Aborda o mundo com olhos ao mesmo tempo maravilhados e assustados, o que gera a produção de suas perguntas sem fim. Aqui a inocência pode ser também uma fonte de força: Só a criança pode dizer na história que o rei estava nu.

Tal comportamento de sempre emendar perguntas não configura uma patologia: seria mais próxima de uma busca que estaria atrelada à premissa que a ideia que temos do mundo não nos chega dele, o caminho é inverso. O que produz sentido é a ideia que levamos para o mundo. Na verdade, o crédito pela invenção da ideia de criança é atribuído a Rousseau. Sendo ou não sua criação, serviu para a construção de uma metáfora: a imagem da criança que cresce até se tornar adulta ficou desde então associada ao esclarecimento e ao processo próprio da civilização.

Isto definitivamente não acontece nos filmes de Haneke: mortas antes de chegar à idade adulta ou, crescendo em crueldade neste caminho, suas crianças (e adolescentes) apontam para um caminho oposto ao deste suposto aperfeiçoamento civilizatório.

Finalmente, e considerando que é de cinema que se trata, vale recorrer ao mestre de suspense, admirado por tantos entre os quais o nosso autor: “tratarei o público com choques benéficos. A civilização transformou-se em algo tão protetor que já não somos capazes de nos arrepiar de forma instintiva. A única forma, maneira, o único jeito de sairmos deste amortecimento – apatia - e restaurar nosso equilíbrio moral é lançando mão de meios artificiais para trazer de volta o choque. E a melhor forma de conseguir isto, me parece, é através do cinema” (Alfred Hitchcock- cit João Luiz Vieira, 2009, 225).

Notas

- 1 Posição defendida por Michel Foucault em toda a sua obra especialmente em *L'ordre du discours*, 1970.
- 2 Tais teorias podem ser encontradas especialmente em *A partilha do sensível* e *O espectador emancipado*.
- 3 Esta concepção de Montaigne é apresentada e analisada por Renato Lessa, 2009, os 145 a 173.
- 4 Disponível no Youtube.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. *Profanações*: São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- Dupuy, J.P. *La marque du sacré*: Paris, Carnets Nort, 2008.
- Foucault, M. *L'ordre du discours*: Paris, Gallimard, 1970.
- Chaney, L e Schwartz, V, *O cinema e a invenção da vida moderna*: São Paulo, Csac & Naify, 2000.
- Lessa, R. *Intemperança* in *Vida, vício, virtude*, org Adauto de Novaes: São Paulo, SESC, 2009, p 253 a 283
- Neiman, S. *O mal no pensamento ocidental*: Rio de Janeiro, Bertrand, 2003.
- Nietzsche, F. *A genealogia da moral*: São Paulo, Brasiliense, 1897.
- Nietzsche, F. *Além de bem e mal*: São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Rancière, J. *Do medo ao terror*, in *Ensaio sobre o medo*, org. Adauto de Novaes: São Paulo, Ed. Senac, 2007.
- Rancière, J. *A partilha do sensível*: Rio de Janeiro, Editora 34, 2009.
- Vieira, J.L. *A construção do medo no cinema*, in *Ensaio sobre o medo*: São Paulo Senac, 2007, p. 225 a 251.
- Youtube: Entrevista Michael Haneke – Serge Toubiana: www.youtube.com/watch?v=c2U9Kcpepo0- consultado em 30/08/2011.
- www.senseofcinema.com/2003/great...haneke-artigo Matias Frey-consultado em 2/10/2011.